



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 18 (Ekim/October 2024), s. 261-275.

Geliş Tarihi-Received: 00.00.2024

Kabul Tarihi-Accepted: 00.00.2024

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.230

Türk Kültüründe Yer Alan Kağrı İmgesinin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları

Reflections of the Oxcart Image in Turkish Culture on Contemporary Turkish Painting

Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ*

Öz

İnsanlar kağrıyı, yaşadıkları toplumun sanayi teknolojisi ve makineleşme yönünden ileri bir seviyede olmadığı yıllarda, bir taşıt olarak kullanmışlardır. Kültürel anlamda değerlendirildiğinde, özellikle eski Türk toplumlarında yük arabası ya da göç arabası olarak sıklıkla kullanılan kağrı, Anadolu toprakları üzerinde yaşayan Türk halkları için de aynı amaçlarla kullanılmıştır. Ancak kağrı Türkler için, özellikle de milli mücadele döneminde oldukça önem taşıyan bir role sahip olmuş ve manevi yönden olmakla birlikte, kültürel yönden de özel bir değer taşımaktadır. Kağrının yıllar içerisindeki kullanım amacı ve kullanım süreci, Batı toplumlarında görülen sanayi ve teknoloji bağlamındaki yeniliklerin, Türk halkları üzerinde bırakmış olduğu olumlu etkilerin sonucuna göre değişikliklere uğramıştır. Makineleşme süreci ile motorlu taşıt kullanımının artması, yavaş ve ağır hareket eden kağrıya olan ilgiyi azaltmıştır. Böylece kağrı yerini, makine motorunun hızına ve gücüne bırakmıştır. Günümüz modern çağında ise kullanım amacını oldukça yitiren kağrı, etnografya temalı müzelerde ya da çeşitli fuaye alanlarında kültürel bir miras değeri olarak sergilenmekte ve değerlendirilmektedir.

Araştırmanın birincil amacı; Türk kültüründe önemli bir yeri olan "kağrı" imgesinin kültürel ve sosyolojik yönden önemini vurgulanmasıdır. İkincil amacı ise; Çağdaş Türk resim sanatı içerisinde yer edinen, Cumhuriyet dönemi ressamı başta olmak üzere birbirinden farklı dönem ve üsluplarda eser üreten ressamların eserlerinde görülen "kağrı" imgesini resimsel bir dil yönüyle değerlendirmektir. Bu araştırma; İbrahim Çallı, Ali Sami Yetik, Hayri Çizel, Hüseyin Avni Lifij Neşet Günal, Kasım Koçak ve Fikret Otyam'ın birbirlerinden farklı üsluplarla üretmiş oldukları eserleri ile sınırlandırılmıştır. Öncelikle kağrı imgesinin Türk kültüründe var olan sembolik anlamları ile ilgili literatür taraması yapılmış, bir sonraki aşamada ise Çağdaş Türk resim sanatında kağrı imgesini içeren bazı eserler plastik sanatlar bağlamında analiz edilerek kavramsal sonuca gidilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk kültürü, Millî Mücadele, çağdaş Türk resim sanatı, kağrı.

Abstract

People used ox carts as a vehicle in the years when the society they lived in was not at an advanced level in terms of industrial technology and mechanization. When considered in a cultural sense, ox carts, which were frequently used as a wagon or a migration wagon especially in ancient Turkish societies, were also used for the same purposes by the Turkish people living on Anatolian lands. However, ox carts had a very important role for Turks, especially during the national struggle period, and they have a special value both spiritually and culturally. The purpose of use and the process of use of ox carts over the years have changed according to the positive effects of the innovations in the industrial and technological context seen in Western societies on the Turkish people. The increase in the use of motor vehicles with the mechanization process reduced the interest in the slow and sluggish ox cart. Thus, the ox cart gave its way to the speed and power of the machine engine. In today's modern age, the ox cart, which has lost its purpose of use, is exhibited and used as a cultural heritage value in ethnography-themed museums or various foyer areas.

The primary purpose of the study is to emphasize the cultural and sociological importance of the "ox cart" image, which has an important place in Turkish culture. The secondary purpose of the study is to evaluate the "ox cart" image seen in the works of artists who produced works in different periods and styles, especially the painters of the Republican period, who took their place in Contemporary Turkish painting, from a pictorial language perspective. This study is limited to the works of İbrahim Çallı, Ali Sami Yetik, Hayri Çizel, Hüseyin Avni Lifij, Neşet Günal, Kasım Koçak and Fikret Otyam, who produced works in different styles. First of all, a literature review was conducted on the symbolic meanings of the ox cart image in Turkish culture, and in the next stage, some works containing the ox cart image in Contemporary Turkish painting were analysed in the context of plastic arts and a conceptual conclusion was reached.

Keywords: Turkish culture, National Struggle, contemporary Turkish painting, ox cart.

Giriş

İlk çağlardan günümüze kadar gelen süreçte, birbirinden farklı toplumlar, yaşam biçimlerini kolaylaştırabilmek adına yaşadıkları çağın getirdiği modern gelişimlere uyum sağlamışlardır. İnsanlar bu doğrultuda bilim, sanat, teknoloji, tarım ve hayvancılık gibi pek çok alandaki değişimlere de tanık olmuşlardır. Kökleri Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan bazen göçebe bazen de yerleşik olan yaşam biçimi süren Türk toplulukları ise hayvan ehlileştirilmesinde ve yetiştirilmesinde öne çıkmıştır. Anatomik ve biyolojik yapılarına göre ise, bazı hayvanlardan besin kaynağı olarak faydalanılırken, bazılarında kas gücü olarak faydalanılmıştır. Özellikle at, boğa ve öküz gibi büyükbaş hayvanlar, güçlü ve kaslı anatomik yapılarından dolayı zaman içerisinde binek hayvanı olmaları, yük taşımaları ve araç çekmeleri amacıyla özenle ehlileştirilerek, insanlara pek çok yönden fayda sağlamışlardır. İnsan gücünün yetersiz olduğu bazı durumlar ise; çeşitli icatların yapılmasını sağlamıştır. Gelişmekte olan toplumların, hayvan gücüyle ilerleyen araç vb. taşıtlarla tanışmaları bu oluşumların bir örneği durumundadır. Bu bağlamda, geçmiş dönemlerin en kıymetli araçlarından birisi olan kağnı, günümüz modern toplumlarına bırakmış olduğu kültürel imgeler yönünden oldukça önem taşımaktadır.

Sözlük anlamıyla kağnı, "Tek parça ağaçtan yapılmış iki tekerlekli, dingili tekerleklerle birlikte dönen öküz arabası" (Anonim, 1986, s. 6187) olarak tanımlanmaktadır. Bir başka ifade ile ise; Kağnı, yük taşımaya yarayan bir araçtır. Ot, saman, odun ve eşya vb. yükler taşınır. Köyler arası veya köyden kente taşıma aracı olarak da kullanılmaktadır. Düğünlerde ise gelini taşıyan araç rolünü üstlenir (Bozyiğit, 1991, s. 40). Zaman zaman kağnı ile benzer görevleri üstlenen at arabası ise sözlük ve ansiklopedi 'de; "atın çektiği dört tekerlekli, yaysız yük arabası 'Atların çektiği çeşitli türden arabalara da genel olarak bu ad verilir." (Anonim, 1986, s. 939) olarak tanımlanmaktadır. At arabası da tıpkı kağnı gibi, köyler arası ve köyden şehir'e ulaşımında yıllar kullanılan tek araç olmuştur. Öküzlerin çektiği kağnı ile kıyaslandığında ise,

kağnyaya göre oldukça hızlı bir ulaşım aracıdır (Oğuz'dan akt.: Oğuz, 1994, s. 51). At'ın Türk toplumları için önem arz eden bir araç olmasının ötesinde, kültürel anlamda pek çok anlamı vardır.

At, Türk toplumu için, hem bir ulaşım ve yük aracı hem de etinden, sütünden vb.'den faydalanılan besi hayvanı ve aynı zamanda da savaş aracıdır. Türk halkları, savaşa hazırlık amacıyla at sürülerini de gütmekte ve yetiştirmektedirler. İnsanoğlu için bir at sürüsünü güderek yetiştirmek oldukça üstün ve yetkin bir ustalık gerektirdiği için, sığır ya da koyun yerine çoğunlukla at sürüleri güdülmüş ve yetiştirilmiştir. At, inek-sığır ve boğa'ya göre daha oldukça hızlı ve dinamik bir yapıya sahiptir (Gültepe, 2013, s. 590). Türkçe yer alan deyimlerde karşımıza çıkan bir anlamı ise, sözlük-ansiklopedisinde şu şekildedir; "Kağny gibi, taşıtların çok ağır, çok yavaş gidişini betimlemek için kullanılır: Kağny gibi giden hurda bir otobüsle yolda perişan oldular" (Anonim, 1986, s. 6187). Bütün bu bilgiler çerçevesinde, kağnyının bir taşıt ya da yük aracı olmasının ötesinde, toplumsal ve kültürel anlamda taşınmış olduğu çeşitli öğelere de değinmek gerekmektedir.

Orta Anadolu bölgesindeki atlı tarımda görülen, en büyük gelişmelerden birisi, ata arabası kullanımının yaygınlaşmasıdır. Uzun yıllarca bir yerden başka bir yere ulaşmayı at sırtında sağlayan Türkler, at arabasının kullanımının yaygın hale gelmesi ile toplu taşıma oluşumunu gerçekleştirmiştir. Tekne ya da kasa bölümüne on kişinin yerleşebildiği tahta ve demirden malzemeler ile meydana getirilen bu araç, dört tekerlekli, atların başına geçirilen terbiye ve buna bağlı yaklaşık olarak 3-4 metre uzunluğundaki kayış ile atlı araba yönü tayin edilmektedir (Oğuz, 1994, s. 50). At'ın evcilleştirilme sürecinden sonra, ilk defa M.Ö yaklaşık olarak 2000 yıllarında Ön Asya Hint-Avrupa topluluklarından olan Hurriler'ce askeri anlamda kullanıldığı ve iki atın yan-yanaya bağlanarak iki tekerlekli atlı-arabalardan oluşan askeri ordu birliklerini meydana getirdikleri bilinmektedir (İstoriya Vostoka vd.'den akt.: Belek, 2015, s. 115). Altay-Karasuk dönemi yerleşimlerinde de hayvancılığın önemli bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. S.V. Kiselev'e göre; yetiştirilen hayvanların %58,6'sı koyunlardan oluşmaktadır. Mezar kalıntılarında ise at, deve vb. hayvan kemiklerine rastlanmıştır. Yenisey-Znamenka adlı kaya üzerinde ise; dört tekerlekli bir araba tasviri bulunmaktadır. Bu tasvir hayvanların araba çekmek için kullanıldığının bir göstergesidir (Okladnikov'dan akt.: Çoruhlu, 2017, s. 47-48).

Günümüz bilgilerine göre ise kağny, ilk olarak M.Ö. IV. binyıl ortalarında Sümer ülkelerinde Uruk döneminde görülmektedir. Tekerlekli araba öncelikle Anadolu üzerinden İtalya'ya, oradan da Doğu-Orta Avrupa'ya ve M.Ö. II. bin yıl' da İskandinavya topraklarına ulaşmıştır. Filistin ve Mısır bölgesine ise tekerlekli araç, M.Ö. XIX-XVIII. yy.larda Hyksoslar dolayısıyla getirilmiş, Anadolu topraklarında görülen bazı kabartma resimlere göre ise Hititler, Hyksoslar'lardan sonra iki tekerlekli savaş araçlarını kullanmaya başlamışlardır (Bozyiğit, s. 1991, s. 40). Dünyada oldukça önemli olan Pazırık kurganlarından, V. Pazırık kurganı kalıntılarında ise metal parçası olmayan, dört tekerlekli zarifçe işlenmiş ahşap bir araba ile atlar bulunmuştur. Tahta çubuklardan yapılmış arabanın üst kısmı keçe ile örtülmüştür (Çoruhlu, 2017, s. 98). Geçmişten günümüze ehlileştirilmiş hayvanlardan at veya öküz, halk yaşam biçimine sadece taşıt olarak değil, farklı kullanım amaçlarıyla da katkı sağlamışlardır.

Köylü halkı, iklim koşullarına dayanıklı, az yemek ve az su ile yetinen, yorgunluk karşısında dirençli ve ağır tarım işlerinde etkin olması sebebiyle, tarla ve arazi işlerinde öküzü-ata tercih etmişlerdir. Ayrıca öküz, yaşlanıp tarlada çalışamayacak durumda olduğu zaman kesilerek tüketilebilen önemli bir besin kaynağıydı. At ise, çeşitli hastalık türlerine yakalanabilen, narin bir hayvandır. Bu husulara rağmen etkili hız gücü ve güçlü enerjisinden dolayı, ulaşım sürecinde öküzden çok daha elverişli görülmekteydi. Bu

nedenle, çiftçiler birbirlerinden farklı işleri kimi zaman da aynı işleri yapmak için hem at hem de öküz sahipleniyorlardı. Geçmiş zaman ikonografilerinde sığır ile atın, katır ile eşeğin araçları birlikte çektikleri sözlük ve ansiklopedik bilgilerde anlatılmaktadır (Anonim, 1986, s. 941).

Yeryüzünde yaşam süren en eski kavimlerden birisi olan Türkler, yaklaşık 5 bin yıllık geçmişlerinde, Asya-Avrupa-Afrika kıtalarına kadar uzanmış bir ulustur. Tarihleri, belirli bir coğrafi bölgede geçen yayılcı ilerlemeleri, yaşadıkları vatan toprağı çevresinde olurken, Türkler yeni coğrafi iklim bölgeleri ve yurtlar arayarak köklerini çeşitli bölgelerde oluşturmuşlardır (Gültepe, 2013, s. 33). Göçebe yaşam biçimi, sonraki yaşam biçimlerinin aslıdır. Kentlerden uygarlığa geçiş ya da göçebelikten uygarlığa geçiş olsun, verileri alınmış bütün topluluklardaki yaşam biçimin ilk önceki hali göçebeliktir (Hassan, 2015, s. 41). Göçebe yaşam biçimi süren Uygurların göç destanında, kağrı aracının önemi oldukça büyüktü. "Göçe başlamadan eşyalar toplanır, bir kısmı atlara ve develere yüklenir, sonra çadırlar sökülerek kağrılar ve arabalar ile taşınacak şekilde katlanırdı" (Terzioğlu, 2016, s. 94-95). Hun dönemi, kurgan mezarlarından çıkarılan bazı buluntular ise, Türklerde yurt tipinde çadırın, kolay kurulup-sökülebilen, bir bölgeden başka bir bölgeye kolayca taşınabilen farklı bir mesken türü olarak, kıymetli olduğunu gösterir (Ögel'den akt.: Çoruhlu, 2017, s. 120).

Aynı bağlamda, yaylak-kışlak yaşam biçimine göre sökülerek yeniden kurulabilme imkânı olan çadırların yük çeken hayvanlarla çekildiği bilindiği üzere, tekerlekli taşıtlarla nakledildiğini yansıtan örnek bilgilerin olduğu da kanıtlanmıştır (Çoruhlu, 2017, s. 120).

Proto-Türklerden Afanasyevo'larla ilgili, çeşitli arkeolojik buluntular Afanasyevo döneminde, İç Asya'da sığır yetiştirmenin ilkel bir seviyede olduğunu göstermektedir. Sığırların etinden-derisinden fayda sağlanırken, sütünden ya da çekme hayvanı olarak gücünden yararlanılması amacıyla kullanımı yoktur (Okladnikov vd.'den akt.: Çoruhlu, 2013, s. 33). Geçmişten günümüze kadar bazı toplumların, avcılık yoluyla ya da hayvancılıkla geçim süren toplumlar olduğunu ifade etmek, hayvan temelli yaşam biçiminin onlar için ne kadar önemli olduğunu belirtmek manasına gelir (Roux, 2005, s. 15). Eski Türklerde büyük göç hazırlığı sürecinde ise hayvan gücünün önemi büyüktür. Büyük göç hazırlığı başlar, yüksek rütbeli askerlerin bir araya gelmelerinden sonra, görev dağılımı yapılmış ve kararlar alınmıştır. İlk önce en büyük servet olan sürülerin nasıl ilerleyeceği ile ilgili planlar yapılmış, sonra ise yiyecekler ve su için arabalar, kağrılar, variller hazırlanmıştır. Kağan için ise; otağ-çadır hazır edilecek ve 12 çift öküz çekecektir (Terzioğlu, 2016, s. 159-160). Çin kaynaklarında, 'atlı araba'nın M.Ö. 2000'lerde Türklerce kullanıldığı, 'oturma arabası' adında bir modelin de kullanıldığı bilinmektedir. Çin kaynaklarına göre 'keçe arabası' olarak bahsedilmektedir. Türk kabilelerinden 'Torbalar'da da ilahi bir arabanın varlığından bahsedilmektedir. Bu ifadelerle göre, Türk kabileleri için arabanın ilahi bir öneminin olduğu söylenebilmektedir. Çin kaynaklarındaki başka bir ifadeye göre ise, Hun topluluklarında araba yapabilecek ustalara ihtiyaç yoktur, çünkü her Hun'lu araba yapabilmektedir. Bu ifadeler, arabanın Türk toplumlarında varlığını göstermektedir (Türk Ansiklopedisi'nden akt.: Ulusan Şahin, 2005, s. 166).

İlk Türklerde görülen, boğa ve Kotuz sembolleri, sanat eserlerinde Kök Türk hükümdarlarının altın aralarının var olduğunu ve bu arabaların boğalar tarafından çekilmiş olduğu ihtimalini düşündürmektedir. Bu konudaki bir resimde, mitolojik karakterde bir hükümdar alayındaki bir araba, boğa başlı bir yaratık tarafından çekilmektedir (Chavannes & Grunvedel'den akt.: Esin, 2006, s. 181, 183). Oğuz destanının Uygurca anlatımlarda ise, Oğuz-Han'ın doğuşu, gençlik dönemi, akınları ve Türk

boylarının türeyişleri yer almaktadır. Bu bilgiler arasında kağrı ile ilgili anlatımlar da bulunmaktadır. Aşağıdaki görselde, Oğuz-Han'ın askerlerinin kağrı yapımı betimlenmektedir.



Resim 1. Oğuz-Han'ın askerleri kağrı yapıyorlar (Ögel, 2014, s. 142).

Kağrı Türk boylarının türeyişi ve Cürced akınında 'kağrı' ile ilgili bilgiler kısaca şu şekildedir;

"...Oğuz'da bir er vardı, akıllı tecrübeli,
Barmaklığ Çosun Billiğ, yatkındı işe eli.

Yapıp koydu içine, bir kağrı arabası,
Harpte ne almışsa, Oğuz'un bu ustası.

Kağrıyı çekmek için, canlı öne koşuldu,
Cansız ganimetler de, üzerine konuldu.

Oğuz'un beğleriyle, halkı şaşırıldı buna,
Onlar da kağrı yaptı, benzeterekten ona.

Kağrılar yürür iken, derlerdi: 'Kanga! Kanğa!',
Bunun için de dendi, bu halka artık 'Kanğa" (Ögel, 2014, s. 141).

Yakın tarihimizde yer alan Osmanlı dönemi İstanbul'unda hayvanların çektiği ilk araç, iki öküzün koşulduğu 'koçu araba'dır. 18. Yüzyıl Avrupası ile Osmanlı Devleti'nde de hissedilen modernleşme etkilerinin sonucunda taşıma arabalarında daha özgün, desenleri oldukça çeşitli araç: 'Kâtip Odası' toplumsal yaşamda yerini almıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru ise, Avrupa'dan ithal edilmiş, iki kişilik 'Faytonlar', onların daha gelişmiş modeli olan 'Landonlar' ve iki kişinin taşınabileceği atlı arabalardan olan 'Kupalar' kullanımda yer almıştır (Gülersoy'dan akt.: Uluhan Şahin, 2005, s. 170). İki atla çekilen, körüklü ve karşılıklı dört kişinin oturabileceği faytonlar, otomobil ve belediye otobüslerinin yaygınlaşmaya başladığı 1960'lı yıllara kadar kullanılmıştır (İpşirli'den akt.: Uluhan Şahin, 2005, s. 171). Son olarak kağrı ile ilgili Türk ulusunun büyük mücadelesi olan Kurtuluş Savaşının-millî mücadele döneminde kağrının Türk toplumu üzerindeki önemine kısaca değinecek olursak; Kağrı, Türk toplumları için göç zamanında veya sosyal yaşamında kullanabildiği bir yük aracı olmakla birlikte, Türk halkının maddi ve manevi yönden oldukça zor şartları yaşadığı bir dönem olan millî mücadele zamanında, göreve koşulan ve kendisinden en yüksek verimin alındığı bir dönem yaşamıştır.

Millî Mücadele döneminde Başkomutan Mustafa Kemal Paşa, kanun hükümlerinin kendisine vermiş olduğu yetkiye göre, 7-8.08.1921'de, Tekalif-i Milliye Emirlerini bildirilmiştir. Dünya üzerinde, ilk defa karşılaşılan bu doğrultuda bir emirle tüm ulusu ilgilendiren, ulusal bir savaşa girilmiştir. Türk ulusu maddi-manevi yönden tüm varlığıyla ordusunun ve askerinin yanında yer almıştır (Nutuk & Kutay'dan akt.: Kayıran, 1989, s. 649-650).

Birbirinden farklı 10 ayrı konuyu içeren Tekalif-i Milliye Emirlerinden kağnı ile ilgili maddeler 5 ve 10 numaralı emirlerdir:

5 Numaralı Emir; Ordu ve askerin ihtiyaçları için hazır bulundurulan araç ve gereçlerin dışında, halk kendinin malı olan araçları kullanarak, 100 km.'lik bir mesafeyi, ayda bir defa, gönüllülük esasıyla, ücret almadan askeri nakliyecilik yapmasıdır. 10 Numaralı Emir; Türk halkının kendisine ait dört tekerlekli-yaylı arabası, öküz arabası ve kağnı arabası tüm gerek duyulacak olan malzemeleri ve hayvanlarıyla, bütün yük çeker hayvanları, at-deve vb.'lerinin %20'si Ordu'ya alınmıştır (Nutuk & Kutay'dan akt.: Kayıran, 1989, s. 649-650).

Aynı bağlamda, Millî mücadele zamanında, İnebolu-Kastamonu yol güzergahı üzerinden, en önemli cepheleden birisi olan Sakarya Cephesi'ne erzak-cephane taşıma görevini üstlenen Kağnı Kolları'dan birisi Şapolyo'nun emri altına buyrulmuştur (Şapolyo 1968 vd.'den akt.: Yuca, 2013, s. 75).

Şapolyo, Kağnı Kolları hakkında şu bilgileri ifade eder:

Kumandanı olarak yürütmekte olduğum kağnılar, ağır ağır cepheye ilerliyordu. Ben ise, yanlarında yürüyerek ilerliyordum. 40 tane kağnım vardı, 40 tane de kağnıcı ve muzaharet bölüğünden Mustafa toplam 42 kişiydik. İki 60 yaşlarında erkek, 8 tanesi ise 15 yaşlarında veya daha büyük çocuklardı. Geri kalan 30 kişi ise, gencecik kadınlardı. Bazılarının kucaklarında ise bebekleri bulunmaktaydı (Şapolyo 1967'den akt.: Yuca, 2013, s. 75).

Konu kapsamında yapılan literatür araştırmalarından anlaşıldığı üzere kağnı, Türk ulusunun sadece kültürel destanlarında değil, çeşitli edebi metinlerinde de zaman zaman yer almaktadır. Bütün bu anlatımlardan yola çıkarak; kağnının Türkler için, özellikle de Türk ulusunun yaşamış olduğu millî mücadele dönemlerinde üstlenmiş olduğu çeşitli roller bakımından, büyük önem taşıdığı söylenebilmektedir.

Kağnı İmgesinin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları

Çağdaş Türk resim sanatının tarihsel gelişimi incelendiğinde, Türk ulusunu kültürel ve siyasi yönden ilgilendiren çeşitli konuların, asker kökenli ressamlar başta olmak üzere, cumhuriyet döneminin ressamları tarafından yapılan eserlerde ele alındığı görülmektedir. Sanatçılar, Türk halkının günlük yaşamında araç ya da taşıt olarak kullandığı ve Türk ulusu için özellikle de Kurtuluş Savaşı mücadelesi döneminde büyük bir rolü olan kağnıyı resimsel bağlamda yorumlamışlardır. Sanatçıların bu yaklaşımı, millî mücadele döneminin siyasi döneminin ve manevi zorluklarının unutulmaması adına büyük önem taşımaktadır. Araştırma konusu çerçevesinde ele alınan "kağnı" imgesi, Cumhuriyet dönemi-sanatçı birlikleri üyelerinden İbrahim Çallı, Ali Sami Yetik, Hayri Çizel, Hüseyin Avni Lifij Neşet Günal'ın eserleri ve aynı temada buluşan Kasım Koçak ile Fikret Otyam'ın eserleri üzerinden irdelenecektir.

18. Yüzyıl Lale Devri ile ilk adımları atılan Batı'ya yönelme, Türk ulusunun kültür ve sanat alanında da belirgin bir değişim meydana getirmiştir (Gültekin, 1992, s. 11). Bu gelişmeler, III. Selim zamanında, 'Mühendishane-i Berri-i Hümayun' (1775) ders içeriklerine dahil edilen resim eğitimi dersi, doğa ve nesne etütlerinin doğru çizilebilmesi ile mühendislik alanına katkı sağlama amacındaydı (Cezar'dan akt.: Gültekin, 1992, s. 11). II. Mahmud döneminde ise, 'Askeri Tıbbiye ve Harp Okulu' ders programlarına dahil edilen, serbest-resim eğitimi dersleri ve Batı üslubunda resim eğitimi, belirli bir düzen içerisinde başlatılmıştır. Dönemin hükümdarı, 1829-1834 yıllarında askeri okul talebelerinde, 10 kişilik bir grubu resim eğitimi almaları amacıyla Avrupa'ya göndermiştir. 1837 yılında İspanyol ressam Chinaz'ın dönemin ilk yabancı sanatçısı olarak

askeri harp okulunda görev alması, Batı üslubunda resim anlayışına olan ilgiyi arttırmıştır (Gültekin, 1992, s. 11).

Osmanlı imparatorluğunu modern bir Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşüm sürecinde ordu askerlerinin resim sanatını, yeni tekniklere dayanarak geliştirme gayretleri, Dünya üzerinde eşi benzeri olmayan bir durumu gözler önüne sermektedir (Ögel'den akt.: Tansuğ, 2008, s. 55). 19. yüzyılın 2. yarısında, askeri eğitim veren liselere, resim öğretmeni yetiştirebilmek amacıyla kurulan Menşe-i Muallimin ve 1869 yılından itibaren, askeri eğitim veren ortaokul ders müfredatlarına da eklene resim dersleri, bu süreci desteklemektedir (Gültekin, 1992, s. 12). Askeri okullara, resim derslerinin dahil edilmesi ve resme kabiliyeti olan gençlerin, meslekleri olan subaylığın dışında resim uygulaması ile ilgili olmaları dünyada örneğine rastlanamayacak bir durumdur. Böylece, bir eli silah-diğer eli fırça tutan asker ressamlar kuşağı oluşmuştur. Batılı anlamda resim ekolünün yaygın hale gelmesi ve kabul edilmesinde asker ressamlar kuşağının katkısı çok fazla olmuştur (Ersoy, 1998, s. 14). 19. yüzyılda resim sanatı alanında önemli katkıları olan asker ressamların üzerinde durulmasının sebebi, cumhuriyet dönemi rejim anlayışına eğilimli olan Türk devletinin siyasal yönetim programında, askerlerin etken gücüdür. Dönemin asker ressamları, siyasal dönemin kültür ve sanat alanında yer alan hedeflerin temsilidirler (Ögel'den akt.: Tansuğ, 2008, s. 55). Kurtuluş mücadelesini konu edinen resimlerinin özelliği, savaş olgusuna eleştirel bir yönden değil dış siyasi güçlerle girilen siyasi mücadelenin nihayetinde kazanılan zaferin destanlaştırılmasıdır. Ülkenin içerisinde bulunduğu tüm maddi yetersizliklere rağmen, devam edilen istikrarlılığın önemi vurgulanır, nitelik yerine niceliğin ön planda olduğu maneviyatın ön planda olduğunun bir getirisi nihayetinde olduğu belirtilir (Ülken'den akt.: Öndin, 2022, s. 70). Osman Hamdi Bey tarafından, 1883 yılında 'Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulma vaktine değin, resim askeriye temelli eğitim veren kurumlarda eğitilen asker-subayların eserlerinden olmuştur (Ersoy, 1998, s. 14). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin atölyelerinde üretilen resimler, ülkemizde resim sanatı eğitiminin akademik bir anlayış içerisinde ilerlemesi yönünden bir aşamadır. Burada alınan eğitim ile figür ve portre ile ilgili sorunların üzerinde durulduğu dikkatleri çekmektedir (Çoker'den akt.: Tansuğ, 2008, s. 108). Meşrutiyet'in ilanının ardından, 1910 yılında Sanayi-i Nefise öğrencilerinden bir grup Avrupa'da eğitim sınavını kazanarak Paris'e resim eğitimi almaları amacıyla gönderilirler. İ. Çallı, H. Onat, R. Arel bu öğrenciler arasındadır. A. Lifij, Abdülmecit tarafından, F. Duran ise A. Halim Paşa desteğiyle gönderilmiştir. N. İsmail-N. Z. Güran, bu dönemde bireysel şartları altında Paris'e gitmişlerdir (Gültekin, 1992, s. 13). 4. Askeri temelli kuşak ise, 1912-1922 tarihlerinde gerçekleşen Balkan Harbi, I. Dünya Harbi ve Kurtuluş Savaşı'na tanıklık etmiştir. 1914 kuşağı ressamlarından Mehmet Nuri ve Sami Yetik gibi sanatçılar, askeriye mezunudur. Diğer sanatılar ise teğmen iken askeriye 'den ayrılarak ya Sanayi-i Nefise Mektebinde eğitim görmüş ya da Avrupa'da resim öğrenimi görmüşlerdir. Sami Yetik ve basıları da emekli olma zamanlarına kadar askeriyede kalmışlar ve savaşın ardından askeri eğitim veren okullarda resim öğretmenliği yapmışlardır (Tansuğ, 2008, s. 149). Türk resim sanatında izlenimcilik anlayışı, 1914 yılında I. Dünya Savaşı dolayısıyla Paris'ten ülkesine geri gelen ressam Çallı ve dönem arkadaşları ile vatana geri gelmiştir. Manzara vb. konularında görülen serbest-spontane fırça dokunuşlarıyla biçimlenen renk etkisinin görülmesi, Türk resminde olumlu gelişen süreci başlatmıştır (Ersoy, 1998, s. 14). Aynı bağlamda Çallı Kuşağı'nın Sanayi-i Nefise'de eğitim verdiği, yurt dışına göndermiş olduğu sanatçılar, Cumhuriyet döneminin başlarında, Avrupa'da etkin olan Kübizm, Ekspresyonizm vb. sanat akımlarını özümseyerek dönemin, çağdaşlaşma politikasına uygun bir biçimde, yurda taşımışlardır (Ersoy, 1998, s. 16). I. Dünya Harbi döneminde 1914-1918 yıllarında, İstanbul-Şişli'de askeri harp konulu resimlerin yapılması amacıyla bir atölyenin oluşturulması, Türk resim tarihinde en dikkat çekici oluşumlardan birisidir.

Atölyenin kurulma talebini, dönemin Harbiye Nazırı olan Enver Paşa belirtmiş, atölyelerde konuları savaştan görünüm ve askerler olan eserler üretmişlerdir (Tansuğ, 2008, s. 151).

1914 kuşağı ressamı arasında çeşitli sebeplerle en çok öne çıkan ressam İbrahim Çallı'dır. Eserlerinde kompozisyonun çizgiselliğine ve ahengine çok önem vermemiş. Renklerle bütünleşerek, renkçi yaklaşımı, eseri hızlıca boyaması ve seri-spontane sanatçı üslubunun göstergesi olarak, eserlerini etkilemiştir (Başkan, 1991, s. 24). Resme olan yeteneği dolayısıyla, muhtemelen 1904'te Sanayi-i Nefise Mektebi eğitimine başlamıştır. Sanayi-i Nefise'den 1910 yılında mezun olmuş, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kuruluşunda etkin olmuştur. Resim eğitimi için dönemin devlet bursuyla Paris'e gitmiş, 1914'te ise, 1. Dünya Harbi'nin başlaması ile ülkeye geri gelmiştir. Aynı dönemde Sanayi-i Nefise'de eğitmen olmuştur. 1914 Kuşağı olarak da adlandırılmıştır. Çallı hem sanatsal üslubu yönünden hem de hocalığı yönünden Türk resim sanatında önemli bir konuma sahiptir (Özsezgin & Gören'den akt.: Dastarlı, 2021, s. 316).



Resim 2. İbrahim Çallı, Demir Yolu ve Köylüler, T.ü.y.b, 63.5x80cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (Uğurlu, 1998, s. 20).

İbrahim Çallı'nın izlenimci bir üslup ile anlatmaya çalıştığı "Demir Yolu ve Köylüler" (Resim 2) isimli eserinde, kompozisyonun ön planında bir öküz ya da boğa tarafından çekilmekte olan kağnı arabası yer almaktadır. Kağnıyı çeken hayvanın tam arkasında onu iten bir kişi, ön ve yan tarafında ise onu çeken ve yönlendirmeye çalışan iki kişi yer almaktadır. Eserin adında anlaşıldığı üzere kağnı oldukça eğimli, toprak ve kayalarında bulunduğu bir demir yolunda ilerlemektedir. Resmin arka planında ise, dağların arasındaki tünele girmek üzere olan buharlı bir tren yer almaktadır. Kara trenin tüten buharından adeta hızı hissedilmektedir. Soğuk renklerin hâkim olduğu eserde, ressamın fırçası koyu tonlarındaki yeşil, mor ve kahverengilerinin üzerine yoğunlaşmıştır. Açık ve sıcak renkte olan öküzün gri-boz renkteki beyazlığı ise, resme yumuşak bir renk kontrastlığı kazandırmıştır. Sanatçı bu eseriyle, dağ yolunun engebeli durumu karşısında yükünü taşımakta zorluk çeken ve ilerlemekte zorlanan bir kağnı hayvanına, durmaması ya da devrilmemesi için yardım edilmesini gözler önüne sermektedir.

Avrupa'da eğitim alan diğer bir ressam, Sami Yetik'tir. Ressam Yetik'in Kara Harp Okulunu tamamlamış bir subay konumundayken Balkan Harbine katılmıştır. Bu sebeple 1914 yılından önce yurda dönmüştür (Tansuğ, 2008, s. 120). 1898 yılında Harbiye'yi bitiren Yetik, Subay olduğunda resim öğretmeni olarak, Eyüp Askeri Baytar Rüstiye'sine atanmıştır. Aynı sürede Sanayi-i Nefise Mektebi'nde görmüş olduğu eğitimini de sürdürmüş ve mezun olmuştur. 1910-1912 yıllarında Paris'te resim uygulamaları yapmış ve yurda döndükten sonra, Balkan Harbi'ne katılmış ve I. Dünya Harbi'nde görev almıştır. Resimlerinin çoğu Balkan Savaşı ve Millî Mücadele ile ilgilidir (Tansuğ, 2008, s. 372).



Resim 3. Ali Sami Yetik, Cephane Taşıyan Köylüler, T.ü.y.b., 91x131,5 cm., (Şişli Atölyesi Resimlerinden) (Yasa-Yaman, 2012, s. 144).

Sanatçı Ali Sami Yetik tarafından yapılmış olan “Cephane Taşıyan Köylüler” (Resim 3) isimli eser, oldukça engebeli bir yolda yüküyle ilerlemeye çalışan kağrı arabaları ve arabalara destek vermek amacıyla arkalarından iten kadınlar ve erkekler ile dikkat çekmektedir. Kompozisyonun ön planında yer alan okra, gri tonlarındaki taş ve toprak renkleri kadın ve erkek figürlerinin kıyafetleriyle uyum sağlamıştır. Kağrı arabasının soluk rengi ise, siyah-beyaz renk lekelerinin bulunduğu öküzlerin açık renkleriyle dengelenmektedir. Kompozisyonun arka planında yer alan dağların parlak sarı, turuncu, okra renkleri ise, esere göz alıcı bir renk zıtlığı kazandırmaktadır. Eserde görülen uzun ince bir dağ yolu üzerinde ilerleyen kağrı sürüleri, yolun başından sonuna kadar olan süreçte, cephane taşıyan köylüler, özverili bir şekilde yol almaktadırlar. Sanatçı burada Türk halkının, Anadolu’nun dağlık yollarında ilerlemekte zorluk çeken yük hayvanlarını bir an olsun yalnız bırakmadığını, tüm güçleriyle kağrılarına eşlik ettiğini ve cephede yardım bekleyen askerler için var gücüyle seferber olduğunu yansıtmak istemektedir.

İzlenimci üsluba sahip diğer bir ressam Hayri Çizel’in eserlerinde, renkler parlak ve taze olmalarıyla, yeni tamamlanmış bir resim izlenimi kazandırmaktadır (Gültekin, 1992, s. 14). Sanatçı, 1918 yılında Sanayi-i Nefise’yi tamamlayarak, Münih’e gitmiştir (İslimyeli’den akt.: Gültekin, 1992, s. 44). Suluboya ve yağlıboya tekniklerinde meydana getirdiği eserleri olan sanatçı, empresyonist üslubu taşımaktadır. Resimlerinde, renk, ışık etkileri ve renk zıtlıklarını etkili bir şekilde kullanmasında teknik bilgisinin yeterliliği dikkat çekmektedir (Arseven’den akt.: Gültekin, 1992, s. 44).



Resim 4. Hayri Çizel, Millî Mücadele Serisinden, T.ü.y.b., 42x63 cm. Eski Türkçe İmzalı (“Sanal”, 2024).

Hayri Çizel’in “Millî Mücadele Serisinden” (Resim 4) isimli eserinde, iki öküz tarafından çekilmekte olan büyük bir kağrı arabası ve üzerinde oturmuş bir grup yaralı asker yer almaktadır. Kağrı arabasının yanında ise, atının üzerinde ona eşlik eden bir başka yaralı asker görülmektedir. Eserin isminden de anlaşıldığı üzere kağrı arabası, sadece yük değil gerektiği zaman cephede yaralanan askerleri taşıyacak, bir nakliye aracı

görevini de üstlenmektedir. Yaralı askerleri, ilk yardım çadırına veya bir yerden başka bir yere taşıyan kağnı arabası, bu vazifesiyle ordunun çok önemli bir ihtiyacını karşılamaktadır. Eserin tamamına hâkim olan orta koyu tonlarındaki sıcak renk uyumu, kağnı arabasında, yaralı askerlerin üniformalarında ve hayvanların renklerinde görülmektedir. Lekeseli olarak, adeta iç içe geçmiş sıcak tonlar, kompozisyonda etkili bir gün ışığı etkisi bırakmıştır. Sıcak renklerin hâkim olduğu resimde, ön planından arka plana doğru açılan açık puslu griler, kahverengiler ve yeşiller ise kompozisyonun geneline hâkim olan renklerdir. Sanatçı bu eserde, kağnı arabasının halkın zor durumda olduğu milli mücadelenin her anında, işe koşulduğunu ve ordunun kurtarıcı desteği olduğunu vurgulamaktadır.

Türk resmi, 1923 yılına kadar, naif, doğalcı ve izlenimci üsluplarla sanatsal ilerleyişini sürdürmüştür. 1928 kuşağı ressamlarının uygulamış olduğu kübizm ve ekspresyonizm-dışavurumcu anlayışları ise en önemli gelişim olmuştur. Türk resim sanatının çağdaş dönemi bu ressamlar ile başlar. Bu kuşağın ressamları Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile Cumhuriyet döneminde görülen ilk sanatçılar birliğini oluşturmuşlardır. D grubu üyeleri ise, 1933 yılında kübist-fovist-realist vb. uygulamaları ile çağdaş sanatı ülkemizde kabul ettirmek ve tanınır hale getirmek için çaba sarfetmişlerdir (Gültekin, 1992, s. 14-15). 1933 yılında, Müstakiller sonra kurulan, grubun içerisinde müstakillere ait sanatçılarındaki yer aldığı ekip D Grubu'nu oluşturmuştur. D Grubu, kübist-soyut anlayışın genel kabulüne yatkın olan sanatçılar tarafından oluşturulmuştur (Başkan, 1991, s. 2).

Ressam Avni Lifij, alegorik tarzındaki kompozisyonlarıyla farklı bir üslubu ortaya koymuştur, kullanmış olduğu renklerle sembolik bir etkinin gücüyle, desenlerinde strüktürel bir çizgi düzenine özen göstermiştir (Gültekin, 1992, s. 14). Statik düzendeki figürleri ve yalın üslubu ile zamansız yapıtlar üreten ressam Lifij, sade görünüşleri benimsemiş, ayrıntının az olduğu genel görünümlere önem vererek, naif bir sakinliğin hâkim olduğu kompozisyonlar meydana getirmiştir (Öndin 2019'dan akt.: Öndin, 2022, s. 16).



Resim 5. Hüseyin Avni Lifij, Kağnı ve Köylüler, M.ü.y.b., 17x27 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi (Öndin, 2022, s. 31).

Ressam H. A. Lifij'in "Kağnı ve Köylüler" (Resim 5) eseri, sanatçının ekspresyonist üslupta kullanmış olduğu fırça darbeleri ve eserin tamamına hâkim olan yumuşak-puslu renk geçişleri ile dikkat çekmektedir. Kompozisyonun sol tarafında, yüksüz ve hayvansız olarak yere yaslanmış, geniş kasalı bir kağnı arabası görülmektedir. Eserin sağ tarafında ise, kağnının yanında elinde siyah-gri renklerinde bir şemsiye tutarak ayakta duran bir erkek, arka tarafında da sırtı dönük bir şekilde ayakta bekleyen bir kadın yer almaktadır. Figürlerin tamamı, hacimsiz ve lekeli formlarıyla dikkat çekmektedir. Eserde yer alan kağnı ve figürlerin adeta puslu bir şekilde birbirlerine karışmış renk lekeleri kompozisyonda var olan biçimleri belirsiz halde yumuşatarak yansıtmaktadır. Ressam bu

eseri ile yüksüz ve hayvansız olduğu için, çalışabilir durumda olmayan bir kağnyı aktarmaktadır.

1940'lı yıllarda Türkiye, toplumsal yapı bağlamında yeni bir iç-yapı göstermektedir. Bu yaklaşımın resim sanatına etkileri ise 1941 yılında kurulan Yeniler Grubu ile ortaya konmuştur. Grup kuruluş amaçlarında, resim sanatının Batı resminin etkisi altından çıkmasını, halkla iç içe bulunulması ve toplumsal bağlamdaki kültürel problemlerle ilgili olması gerektiğini ifade ediyorlardı (Gültekin, 1992, s. 16). Yeniler Grubundan sonra 1946 yılında ressam B. R. Eyüboğlu'nun on adet öğrencisi, '10'lar Grubu'nun oluşturmuştur. 10'lar Grubu, çağdaş Türk resmine farklı bir ifade dili ve renklilik kazandırmıştır. Grubun öne çıkan üyelerinden Nedim Günsur, Neşet Günal naif etkilerin olduğu eserlerinde ekspresyonist üslupları ile toplumsal bağlamdaki tezatlıkları eserlerine yansıtmuşlardır (Başkan, 1991, s. 2).

1950'li yıllardan sonra Türkiye'de görülen siyasal-ekonomik yöndeki yenilik ve gelişmeler, toplum yaşamında köyden-kente göçü hızlı bir şekilde başlatmıştır. Büyük şehirlerdeki sanayi kuruluşları, köylü insanına ekonomik yönden gelir kapısı olmuştur. Bu sebeple gurbetçi vb.'lerin ülkeye getirmiş olduğu çeşitli problemler ressamı da etkilemiştir. 1945 yılında Paris'ten dönüş yapan Neşet Günal, Anadolu halk insanını günlük yaşantısı içerisinde yansıtmış olduğu eserlerinde, biçim ve içeriği kendisine has bir üslupla eserlerinde betimlemiştir (Gültekin, 1992, s. 20). Eserlerinde, Anadolu insanı ve yaşamsal ilişkileri, koyu-puslu renklerle ve kısmen değiştirilerek yorumlanmış biçimlerle anlatılır. Bu yönüyle ressam, toplumcu-gerçekçi temaları ele alan, öncü sanatçılar arasında yer alır (Başkan, 1991, s. 83).



Resim 6. Neşet Günal, Bir Başka Yaşantı, Ön çalışma K.ü.k.t., 1970 ("Sanal", 2024).

Resimlerinde çoğunlukla, Anadolu insanının yaşam biçiminden konuları ele alan Neşet Günal'ın "Bir Başka Yaşantı" (Resim 6) isimli eserinin merkezinde iki öküzün çekmekte olduğu kağnyı arabası yer almaktadır. Kağnyı arabasının ön tarafında zayıf ve yorgun olduğu her halinden belli olan bir erkek yürümekte, arka tarafında ise kağnyı yine yürüyerek takip eden iki kadın yer almaktadır. Kağnyı arabasını çeken öküzlerin dış görüntülerinden, oldukça zayıf ve cılız oldukları fark edilmektedir. Arabanın kasasında ise, hasta ya da yaşlı olduğu düşünülen bir insan taşınmaktadır. Eserin tamamına hâkim olan soluk gri renk, yoksul görümlü insan yaşamının hüznünü yansıtmaktadır. Ressamın renk bağlamındaki üslubu ve eserinin dramatik konusu adeta bir bütünlük içerisinde aktarılmıştır. Sanatçı bu eseri ile, yoksullukla mücadele eden halk insanının durumunu gözler önüne sermektedir. Aynı bağlamda insanların yoksulluktan dolayı, ne kadar zayıf ya da yaşlı olurlarsa olsun bazı yük hayvanlarından vazgeçemediklerini ve içlerinde buldukları zorlu yaşam koşullarında, hayvanlarından güç almalarına vurgu yapmaktadır.



Resim 7. Kasım Koçak, Mustafa Kemal'in Kağnısı, 165x200 cm., 1981 (Özsezgin, 1997, s. 104).

Kasım Koçak, tarafından yapılan “Mustafa Kemal'in Kağnısı” (Resim 7) isimli resimde, üzeri yük dolu kağnı arabasını çekmeye çalışan bir öküz ve tek başına kalmış olan öküzüne yardım etmek için kağnıyı sırtlayarak çekmeye çalışan Türk kadını yer almaktadır. Eserde, milli mücadele döneminin zorlu şartlarında var gücüyle maddi ve manevi bütün zorluklara karşı ayakta durabilen Anadolu kadınının fedakarlığı gözler önüne serilmektedir. Erkekleri cephede mücadele eden Türk kadını varını yoğunu ortaya koymuş, tüm gücüyle milli mücadeleye destek olmaktadır. Kadının kendinden emin dik duruşu ve yüzünde beliren kararlılık ifadesi de bunu gözler önüne sermektedir. Sıcak renklerin hâkim olduğu eserde, sarı, kahverengi ve okra renkleri yoğunlukla kullanılmıştır. Öküzün, kağnı arabasının ve kadının ten rengi ile kıyafetinin renkleri birbirleriyle ahenkli bir uyum içerisindedir. Resmin arka planında ise sıcak renklere karşı yumuşak bir soğuk renk geçişiyle zıtlık kazandıran, koyu mavimsiyah yeşil ve sarı mavimsiyah yeşil renklerle dönüşen ufuk ve gökyüzü yer almaktadır. Sanatçı burada zorluklar içerisinde kazanılmış olan bağımsızlık mücadelesine, tüm gücüyle destek veren köylü bir kadının yaşamından bir kesiti sunmaktadır.

Ressam Bedri Rahmi, Batı resim sanatının modern yönelimlerine açık bir ressam olmakla beraber, eserlerinde sıklıkla halk kültür öğelerini kullanmıştır. Batı-Doğu sentezine uygun bir anlayış sergilemiştir. Öğrencilik döneminde ise, Batı resim anlayışının üzerine yeteri derecede eğildikten sonra, halk sanatlarının köklerine inilmesini tavsiye etmiştir. 1946 yılında, onlar grubunu kuran atölye öğrencileri, Turan Erol, Orhan Peker, Fikre Otyam vb.'leridir. Bu gurubun sanatçıların üslup yönünden ortaklıkları, yerel halk sanatı kaynakları üzerinde durmak, teknik yönden renkçi-lekesel anlatımı benimsemektir (Gültekin, 1992, s. 16).



Resim 8. Fikre Otyam, Kağnılı Kadın, T.ü.y.b., 85x125 cm. (Giray, 2010238).

Son olarak, Fikre Otyam'ın “Kağnılı Kadın” (Resim 8) isimli eserinde, kağnı arabasını tek başına çekmeye çalışan bir kadın yer almaktadır. Büyük baş hayvanı olmadığı düşünülen kadın, işinin başına geçmiş ve kağnıyı tek başına çekmeye çalışmaktadır. Kompozisyona hâkim olan sıcak tonlardaki sarı-okra ve kahverengi renkleri, kağnı ve dağlık bir arazi görünümündeki açık havanın tamamına dağılmıştır.

Başında koyu renk yazması olan, sürme gözlü köylü kadınının kıyafeti ise resmin en koyu renk değerini taşımaktadır. Eserde yer alan kadın, kağının kullanım amacı ne olursa olsun, onu tek başına çekmek zorunda kalmıştır. Bu bağlamda ressam burada, büyükbaş hayvanı olmadığı için, kağınını kendi başına çeken köylü kadınının yaşamış olduğu zorluklara dikkat çekmekte ve kadının sahip olduğu ulvi gücü gözler önüne sermektedir.

Sonuç

Çağdaş Türk resim sanatı içerisinde yer alan ressamlar Türk kültüründe görülen 'kağın' imgesine, dönemin sanayi-teknolojisi yönünden gelişmişlik seviyesine dikkatleri çekmek ve kağının sahip olduğu çeşitli kültürel olguları yansıtmak amacıyla eserlerinde yer vermişlerdir. Yapılan araştırma çerçevesinde, kağın ile ilgili olarak Türk kültüründe yer edinen mitoloji kökenli destanlar, edebi metinler ve şiirler etnografik bağlamda var olan detaylarıyla incelenmiştir. Araştırma konusu çerçevesinde eserleri irdelenen sanatçılar, kağın imgesini kültürel bağlamda resmetmiş ve özellikle de kağın arabasının milli mücadele döneminde üstlenmiş olduğu roller yönüyle yansıtmışlardır. Sanatçıların eserleri hem kültürel etkilerle değerlendirilmiş hem de plastik sanatlar yönünden irdelenmişlerdir. Araştırma sonucunda ise; kağının, günümüzde makine-sanayisi yönünden gelişmişlik seviyesi oldukça ileri bir seviyede olan günümüz araçları ile kıyaslandığında oldukça geri planda kaldığı fark edilmektedir. Ancak; bütün bu tezatlıklara rağmen Türk ulusunun, geçmiş zamanlarda köylüsünden şehirlisine kadar vazgeçilemez bir araç değerine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kağın, Türk halkı için sadece bir taşıt değil milli mücadelenin baş yardımcılarından biri olarak görülmektedir. Konu kapsamında seçilen sanatçılar tarafından üretilen eserlerin, yeni kuşak ressamları için adeta görsel ve kültürel birer kaynak oluşturacağı muhtemel görülmektedir.

Kaynakça

- Anonim (1986). At. *Büyük larousse, sözlük ve ansiklopedisi*, Cilt 2, s. 939-942. İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.
- Anonim (1986). Kağın. *Büyük larousse, sözlük ve ansiklopedisi*, Cilt 12, s. 6187. İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.
- Başkan, S. (1991). *On dokuzuncu yüzyıldan günümüze türk ressamları, contemporary turkish painters*, (Çev.: Alaeddin Gürtuna ve Fred Stark), Ankara: Kültür Bak. Yayınları.
- Belek, K. (2015). Eski Türklerde at ve at kültürü (dünden bugüne Kırgız kültürel hayatı örneği). *Gazi Türkiyat-Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 16, 11-128.
- Bozyiğit, A. E. (1991). Kağın. *Milli Folklor*, 2(9), 40-41.
- Çoruhlu, Y. (2013). *Erken devir Türk sanatı-iç Asya'da Türk sanatının doğuşu ve gelişimi*. İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Dastarlı, E. (2021). *Yan kapıdan girenler-modern Türk resminin analizi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Esin, E. (2006). *Türklerde maddi kültürün oluşumu*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Gültepe, N. (2013). *Türk mitolojisi-yeni araştırmalar ışığında*. İstanbul: Resse Yayınları.
- Gültekin, G. (1992). *Batı anlayışında Türk resim sanatı*. Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür-Sanat Etkinlikleri Yayınları.

- Hassan, Ü. (2015). *Eski Türk toplumu üzerine incelemeler*. Ankara: Doğu Batı. Yayınları.
- Kayran, M. (1989). Tekâlif-i milliye emirleri ve uygulanışı. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 5(15), 639-664.
- Oğuz, M. Ö. (1994-Yaz). Anadolu'da atın yeniden keşfi veya atlı tarım hakkında Yozgat'tan bir kesit. *Milli Folklor*, 22, 49-52.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi-I.Cilt, (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*. Ankara: Gazi Yayıncılık A.Ş.-Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öndin, N. (2022). *Türk sanatının büyük ustaları-9, Hüseyin Avni Lifij*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar*, (Çev.: A. Kazancıgil ve L. Arslan). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Terzioğlu, A. H. (2016). *Gök-Tanrı'nın çocukları-şaman, kam, baksı, derviş-mitolojinin masalı*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Uluslan Şahin, Ş. (2005). Türk kültüründe at arabası (at arabalarının dili), *Bilig*, (32), 165-178.
- Yuca, İrşad Sami (2013-Aralık). Millî mücadele'de Enver Behnan Şapolyo'nun izlenimleri ve kağnı kolları. *Anemon-Muş Alparslan Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 69-81.

Görsel Kaynaklar

Resim 1: Oğuz-Han'ın Askerleri Kağnı Yapıyorlar

Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi-I.Cilt, (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*. Ankara: Gazi Yayıncılık A.Ş.-Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Resim 2: İbrahim Çallı, Demir Yolu ve Köylüler

Uğurlu, V. (1998). *Savaş ve barış-kurtuluş savaşından Cumhuriyet'in ilk yıllarına Türk resminden kesitler*, (Çev. Robert Bragner). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay.

Resim 3: Ali Sami Yetik, Cephane Taşıyan Köylüler

Yasa-Yaman, Z. (2012). *"İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e sanat" / "fotoğraftan izlenimciliğe: 1908-1930"*, Ankara resim ve heykel müzesi, (Ed.: Zeynep Yasa-Yaman). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 138-220.

Resim 4: Hayri Çizel, Milli Mücadele Serisinden

Erişim adresi: <https://www.arthill.com.tr/urun/4456550/hayri-cizel-1891-1950-millimucadele-serisi-nden-eski-turkce-imzali-tuva> [Erişim tarihi: 22.06.2024].

Resim 5: Hüseyin Avni Lifij, Kağnı ve Köylüler

Öndin, N. (2022). *Türk sanatının büyük ustaları-9, Hüseyin Avni Lifij*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Resim 6: Neşet Günal, Bir Başka Yaşantı

Erişim adresi: <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/on-calismalar-desenler/> [Erişim tarihi: 22.06.2024].

Resim 7: Kasım Koçak, Mustafa Kemal'in Kağnısı

Özsezgin, K. (1997). *DYO resim yarışmalarının katkısı ile Türk resim sanatında 30 yıl*, (Çev.: Kemal Çakman). Ankara: Ajans Türk Matbaacılık, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayını.

Resim 8: Fikret Otyam, Kağnılı Kadın

Giray, K. (2010). *Ziraat bankası yüzyılın sergisi, katalog (25 Ekim 2010-25 Nisan 2011)*. Ankara: Başak Matbaacılık, Ziraat Bankası Yayınları.